



Autoportrait en visiteur

Jérémy Liron

Préface de Pierre Bergounioux

L'Atelier contemporain
François-Marie Deyrolle éditeur



Je ne sais pas ce que je fais

On peint depuis au moins vingt mille ans. Jérémy Liron, qui continue, le sait et ça change tout. Ceux qui, les premiers, portèrent des silhouettes animales aux voûtes de calcite des grottes périgourdines, plus tard, les virtuoses qui tracèrent le visage de pharaon aux parois des tombeaux, celui des saints et des rois sur du parchemin, des plaques de bois, de la toile de lin, ceux-là ne se demandèrent pas ce qu'ils avaient à faire, si, même, il y avait lieu d'y travailler. La réponse était donnée avant que la question ne se pose.

Si l'histoire existe, si elle a un sens, c'est dans la poussée des forces productives qu'il faut en chercher l'explication. Notre condition, que David Hume tenait déjà pour « l'union monstrueuse de la faiblesse et du besoin », nous condamne à disputer à la nature ce qu'elle prodigue à toutes les créatures, sauf à nous. L'homme doit produire son existence matérielle. Il est voué au travail et, comme il est double et divisé, corps et âme, il opère doublement, dans l'ordre physique et le registre symbolique. C'est le premier qui l'emporte. L'expression est dérivée, seconde, flottante, facultative, presque.

L'anthropologue André Varagnac, dans un raccourci fulgurant, a rapporté l'aventure humaine à l'exploitation successive des trois règnes de la nature. La préhistoire est inféodée au monde animal. Il fournit à nos premiers prédécesseurs la chair dont ils se nourrissent, les peaux dont ils se vêtent, l'os de l'outillage, l'ivoire des Vénus de Lespugue et de Brassempouy, les colliers de crocs, de griffes, de coquillages qui les paraient, leurs rêves, leurs récits, qui se sont perdus, pour n'être pas écrits, et ces figures peintes dont Picasso, sortant, ébloui, des grottes de Lascaux, constatera qu'on n'a pas fait mieux depuis.

Le néolithique se tourne vers le règne végétal. Les hordes chasseresses se fixent sur les rives des fleuves de l'Extrême et du Moyen-Orient, cultivent d'humbles graminées venues en marge du désert et des marais, le riz, l'orge et le blé. C'est la fin des petites communautés égalitaires, sans écriture, sans État, sans conflits internes, où le généticien Cavalli-Sforza, après Rousseau, situe rétrospectivement le plus parfait bonheur qu'il nous soit permis d'espérer. L'histoire, aux deux sens du terme, de lutte des classes et de connaissance du passé



appuyée sur l'archive, vient de naître. L'écriture est fille de l'esclavage. Elle sert, d'abord et longtemps, à enregistrer entrées et sorties de denrées aux portes du temple et du palais.

Il y a deux siècles, à peine, que l'humanité a entrepris d'exploiter les ressources minérales sous le régime inédit de la démocratie formelle et en vue du profit.

Aux modes archaïques de production, domestique, esclavagiste, féodal, a succédé le capitalisme dont Marx, qui en fut le contemporain et le contempteur, a livré l'analyse scientifique, révolutionnaire. Il écrit, en 1848, du haut de ses vingt-neuf ans: « C'est la bourgeoisie qui, la première, a fait voir ce dont est capable l'activité humaine: elle a créé de tout autres merveilles que les pyramides d'Égypte, les aqueducs romains, les cathédrales gothiques, elle a mené à bien de tout autres expéditions que les invasions et les croisades. »

Quel rapport entre ces généralités et les méticuleuses notes, d'atelier, de visites d'exposition, de lectures de Jérémy Liron? Mais le mouvement général, l'histoire où il est pris et qui lui prescrit ses actes, ses pensées, la conscience qu'il en a et qui est partie intégrante, depuis deux cents ans, du procès de travail, des formes d'expression, de l'histoire.

C'est dans la sphère de la production matérielle que la composante intellectuelle de toute activité a pris le tour décidé, systématique, organique qui explique l'essor prométhéen de la civilisation dans les pays développés. La maximisation des chances de gain pécuniaire, qui guide le vouloir pratique, désormais, mobilise les avancées de la science et de la technique, le calcul, la chimie et la physique, la médecine, pour l'entretien et la réparation de la force de travail, l'art lui-même lorsqu'il s'avère qu'il peut aider à la vente, où se réalise la plus-value enclose dans la marchandise.

Ce fut, peut-être, pour les artistes, un temps heureux que celui où ils recevaient avec une soumission aveugle les commandes du despote oriental, des barons ingénus et brutaux, des papes. Le métier suffisait. La chose s'imposait à l'esprit, à la main. C'était le visage des puissants, leurs dieux à tête de chacal ou d'ibis, le Christ en croix ou trônant en majesté, au jour du Jugement.

Les deux révolutions, industrielle, anglaise, et politique, française, ne pouvaient pas ne pas retentir sur les formes d'expression. Les genres assortis à l'aristocratie foncière, au système monarchique, l'épopée, la tragédie, l'ode et l'oraison funèbre, périssent. Un genre vulgaire, sans rimes ni mètre ni règles, les supplante, le roman, que hante, très vite, la question de son contenu, son rapport à la réalité.

L'art de peindre est atteint, quant à lui, dans son principe mimétique par la découverte de certaine propriété du chlorure d'argent, qui est de réagir très vivement à la lumière. On se rappelle le mot du peintre Paul Delaporte, découvrant les travaux de Nicéphore Niepce: « La peinture est morte ». Une certaine peinture, sans doute, homogène aux âges de ténèbres et de foi, dont les Lumières sonnent le glas. On a tous présente à l'esprit l'injonction de Kant: « Sortez de l'enfance! Osez savoir! ».

Quiconque, depuis lors, se mêle d'écrire, de peindre, se heurte au problème que l'Europe se pose depuis la Renaissance, qui est de marier, dans la lumière nuptiale de l'évidence, les deux ordres de l'étendue et de la pensée, à quoi elle ramène le monde. Descartes l'a formulé dans le langage abstrait, serré de la philosophie. Mais c'est la totalité de notre culture, y compris la littérature, les Beaux-Arts, qui est traversée par ce partage. Qu'il demeure à l'état implicite, pour la plupart d'entre nous, c'est ce qui résulte du primat de la détermination matérielle, de l'instance économique. Vingt-six millions d'actifs sont absorbés, jour après jour, par la production des biens et des services nécessaires. La réalité, c'est, pour reprendre une formule de Kipling, « le travail qu'on a sous le nez avec les outils qu'on a sous la main ».

Ce réel a un envers, qui est, dans les sociétés historiques, la mutilation engendrée par la division du travail. Chacun d'entre nous se définit bien moins par sa qualification professionnelle que par l'immensité de ses incompétences. Il ne saisit, de tout ce qui existe, que le peu auquel il applique ses capacités et celui-ci, au stade actuel, porte toujours le sceau de la nécessité, envisagée sous le triste rapport des coûts et des profits.

Par l'effet de l'inertie du passé ou de la même sensibilité plastique dont témoignent les peintures magdaléniennes, il se trouve, au seuil d'un nouveau millénaire, des jeunes gens pour tracer des images sur la toile, avec de la peinture et des pinceaux. Ils reprennent un geste très ancien mais à la lumière de maintenant, qui leur prescrit de se demander sans relâche ni cesse à quoi il convient de l'appliquer et comment. Cette incertitude essentielle est partie intégrante, désormais, de l'affaire. Pas d'activité qui n'enferme un haut degré de réflexivité, laquelle frappe, en retour, une réalité qui tire ses contours et sa teneur de l'utilité, des routines, de la rentabilité. De ce point de vue, la peinture a à voir avec les recherches les plus tendues des sciences, de l'homme et de la nature. Elle attend à certaine idée, à certains préjugés relatifs au réel, qui n'ont d'autre fondement que la division du



travail et son exploitation. Lorsqu'on ne répond pas à une attente précise, qui se confond avec la demande solvable, dans les sociétés d'échange généralisé, on est pris de vertige. Rien ne s'impose plus à l'esprit comme indiscutable et ferme. Nul objet ne dicte plus au sujet ses vues, ses buts, son rythme temporel. Jérémy Liron le dit : « Je ne sais pas ce que je fais ». Il prend des initiatives obscures, déraisonnables, si la raison réside, selon Hobbes, dans le calcul des conséquences. Il reste donc d'interminables moments désœuvré, très perplexe, malheureux, face au travail qu'il a entrepris et qui pourrait bien ne jamais aboutir.

8

À peine les Grecs s'étaient-ils mêlés de philosopher qu'ils ont constaté l'inégalité de l'esprit, de la psyché, à la nature, la phusis. Celle-ci excède de toutes parts celle-là. Parce qu'il est artiste, affranchi, partiellement, des servitudes du travail productif, Jérémy Liron est voué à faire continuellement réflexion à ce qu'il fait, à ne pas pouvoir ne pas agiter des questions importantes, agitantes. À quoi sommes-nous effectivement affrontés ? Quel mystère énorme, effrayant, fait donc face à la pensée ? Il appartient aux artistes de voir et puis de nous montrer. C'est que nous sommes aveugles. Proust, déjà, comparait le peintre, Renoir, en l'occurrence, à un ophtalmologiste. Le monde n'est pas ce que nous voyions, croyions, mais autre chose que l'artiste a vocation à tirer de l'ombre où elle se tenait pour la faire exister pleinement, c'est-à-dire deux fois, par soi mais pour nous, aussi, puisque nous sommes là.

Les constructions récentes, anonymes, un peu quelconques, à baies vitrées, flanquées d'arbrisseaux décoratifs, que Jérémy Liron peint, sans phrases, surgissent des longues délibérations qu'il a avec d'autres jeunes artistes, avec leurs communs ancêtres, avec lui-même, enfin, continuellement.

L'écriture, on le sait, objective la pensée. Elle lui confère la rigueur, la netteté qui lui sont propres, l'élève dans cette clarté qui n'est que d'elle. Jérémy Liron consigne méthodiquement les réflexions que lui inspirent les expositions et les musées, les œuvres de ses devanciers, les doutes et les déconvenues consubstantiels, inévitablement, à son activité. Les voici imprimés. On peut, il faut les lire.

P. B.

« l'esprit créatif (...) s'exprime sous l'égide du comportement passionnel qui propulse l'être dans une volonté de créer pour mieux comprendre. »

CHARLES BAUDELAIRE

9

J'ai écrit d'abord pour formuler, pour comprendre, pour répondre à la pression qu'exerçaient certaines choses ; certaines expériences demandant d'être accompagnées, fixées, objectivées plus ou moins par des mots. J'ai écrit ces notes comme un journal, au fil des jours. C'était comme de noter un fait du quotidien, un état d'âme, avec une certaine urgence toujours à clarifier, à restituer – et pour moi-même d'abord – les fondements de l'émotion ou l'étoilement furtif qui lance dix idées, dix souvenirs, dix sensations tout autour d'un objet, d'une image. Écrire, je crois, aide à penser. Comprendre, c'est relier.

Elles sont presque toujours le résultat d'un besoin impérieux de noter à la hâte ce qui passe en tête, au retour d'une exposition, ce qui anime la carcasse après avoir refermé un livre, à l'atelier, confronté au travail de peindre. Elles s'invitent toujours dans les interstices de vie, les interruptions, les heures tardives où l'esprit fait l'effort de remonter à la surface pour reprendre souffle, au bord de l'asphyxie et avant de sombrer à nouveau. Dans le reflux des jours. Certaines de ces notes étaient vouées à publication, dépendantes de contraintes de taille, sujettes à d'autres contraintes plus ou moins farfelues que je jouais à m'imposer. D'autres étaient toutes libres, déposées comme des bribes d'une pensée plus vaste demeurant là dans la difficulté de se formuler. Toutes, si je n'y ai pas pareillement réussi, répondent d'un même mouvement, d'une semblable nécessité : écrire depuis le dedans de la sensation, pour que la langue s'accorde à son sujet, dans une forme d'empathie. Et puis il y a celles écrites dans l'atelier ou au bureau (dans le souvenir de l'atelier), émanant du travail, formulant les questions qui le traversent. Notées à soi pour quoi faire, sinon tenter de démêler ce qui se passe, comprendre le mouvement général, ce qui se trouve mis en jeu derrière une série de choix plastiques ?



Depuis la curiosité que l'on manifeste pour les choses se lisent en négatif les questions que l'on se pose, parfois sans savoir. Il y a l'objet lui-même, mais surtout le mouvement par lequel il nous vient, les mouvements de pensée et de regard par lesquels on tente d'aller jusqu'à lui. Ce en quoi il nous concerne. Textes sur d'autres, sur rien ou sur son propre travail, on n'écrit jamais que depuis soi. En conséquence, il y a toutes les chances que les questions que l'on pose aux autres, aux objets et au monde ne soient au fond qu'une manière masquée de se dessiner un visage dans le reflet d'une glace. Aucun de nous ne se dresse au premier jour fini, disponible à lui-même, en pleine connaissance du milieu et de ses moyens propres. On va à l'aveugle et on se fortifie, on se constitue même au contact des choses et des gens. Il est probable alors que ces quelques notes, en même temps qu'elles dressent la carte de mes intérêts, de mes rencontres et dans une moindre mesure, du paysage artistique qui m'est contemporain, fassent émerger en demi-teinte quelque chose comme un autoportrait en négatif. Une manière de se construire et de se courir après, au fil des rencontres, des dérives, des obstinations.

J. L.

Je souhaite remercier Gwénola Menou et Laurent Bourderon des éditions Analogues pour avoir accueilli certains articles dans la revue « Semaine », Yann Eouzan pour m'avoir incité à franchir le pas, Valérie Louys, Philippe Agostini, M.C. Liron, Armand Dupuy, Jean Tardi et Ann Loubert pour leurs relectures attentives, François Bon, Arnaud Maïsetti, et tous ceux qui, de près ou de loin, ont soutenu ce projet d'écriture.

Denis Laget

Exposition La colonne de fer, Frac Auvergne, Clermont-Ferrand, hiver 2002.

(notes reprises en hiver 2007)

On aime toujours d'abord sans savoir. Et même c'est très vague de se dire aimer, on ne sait pas tout à fait ce que recouvre le mot. Avoir de l'attachement pour. De l'affection. Apprécier. Avoir un intérêt pour. Prendre plaisir à. Et même vouloir, avoir envie de. C'est un élan sans question, avec quelque vague arrière-pensée cannibale comme on en croise dans les textes bibliques sur l'eucharistie, les tableaux de Dali, de Picasso. Après seulement, vouloir savoir qu'est-ce qui, exactement, provoque ce mouvement en nous. J'ai totalement ignoré ce qui pouvait me retenir dans les peintures de Denis Laget alors que j'en découvrais l'existence par l'entremise d'un ami peintre. Je prononçais à l'anglaise, trouvant le nom sonore, et ignorant que celui-là était originaire de la Drôme et a priori sans exotisme. C'est bien plus tard que j'appris mon erreur par un critique d'art qui le connaissait bien et a eu la bienveillance de ne pas se moquer de moi, lui-même ayant été tenté d'interpréter mon patronyme avec des sonorités d'outre-manche. De lui j'ai rencontré les crânes, les poissons, les citrons, quelques fleurs... sujets usés par l'histoire de l'art jusqu'à n'en être plus, vidés; ou sujets renvoyant précisément à cette histoire, déclarant une continuité quand il est d'usage de revendiquer plutôt la rupture pour se rendre légitime. Je crois que j'ai aimé ça aussi: que quelqu'un dise clairement que ce soit possible aujourd'hui de peindre et même de peindre des sujets et même avec ces couleurs et cette touche terreuses, épaisses, saturniennes, tellement éloignées des tentatives d'avant-garde. Dans les formats aussi, rien de spectaculaire qui puisse renvoyer aux grands gestes américains, à l'installation. J'ai aimé la position, le parti pris. À un certain moment la touche s'est épaissie, j'ai pensé à Faueurbach, à Van Gogh avec ses jaunes de plomb et verts oxyde de cuivre, la peinture alors était une boue primordiale, celle-là que Baudelaire entendait tourner en or par un geste alchimique. J'ai aimé comme on aime enfant patauger dans la terre, se cacher dans les feuilles ou sous les couvertures, comme on aime se lover dans les plis du monde et y retrouver un contact primitif. Traces épaisses du pinceau, fleurs chutant



dans la matière ou émergeant à peine de la confusion jouissive. Motif répété comme une danse. J'y retrouvais ce sentiment, comme chez Rembrandt, que l'épaisseur dans ses tourments voluptueux est l'âme du tableau, son corps aussi, qui la charge. On a trop souvent voulu conduire l'histoire par des événements successifs s'enchaînant les uns aux autres en une continuité ininterrompue, engageant une direction. Bien sûr il est impossible aujourd'hui de peindre comme hier sans être anachronique, passéiste. Mais sans doute faut-il ajuster : il est impossible aujourd'hui de peindre comme hier car on est, qu'on le veuille ou non, de son temps, sans possibilité d'y échapper. Denis Laget le dit avec raison, lapidaire : qu'il peigne un fruit tout comme Chardin ou Cézanne, entre eux il y a eu l'abstraction. Il y a cette histoire, cette mémoire collective qui nous fait les dépositaires de choses que nous n'avons pas forcément vécues et qui déterminent alors notre regard, nos façons, comme par contagion. Celles-là même qui nous rendent de plus en plus étrangers à notre propre passé. Et il faut dire que l'histoire est faite aussi de permanences, pas seulement de ruptures, et que, ce qui nous conduit, ce sont comme des variations d'actualités prises dans une continuité.

Sean Scully

Hôtel des arts, Toulon, été 2003.

(Notes reprises à l'occasion de l'exposition Bibliothèque Richelieu, Paris 2006 ; publiées dans la revue « Semaines », éditions Analogues, 2006.)

Les choses impossibles, la littérature, l'art, n'existent magistralement qu'à la jonction de deux ordres qui s'excluent, et dans cet antagonisme maintenu. Elles en sont la pulsation, la vibration tendue. Comme ils associent la vigueur de la composition à la délicatesse, à l'apaisement des teintes, le sensible à l'intelligible, le mouvement à l'immobilité et quelques autres couples essentiels par la conjugaison desquels nous comprenons le monde, les tableaux de Sean Scully se donnent à voir dans cette évidence dépolie, presque métaphysique qu'ont les œuvres sans mots et sans âge : des

sortes d'impossibles en acte. Trames variées, plus simples, davantage primordiales à mesure que l'artiste gagne en âge, de la série des *Overlay* des années 70 aux *Passengers* et *Wall of light* des années 90 en passant par les rayures fines de la série *Catherine* dans la décennie intermédiaire, chaque peinture est comme l'événement réitéré et bouleversant de ce déchirement que nous portons au cœur et qui préside à l'art. Que ce soient les châssis robustes à l'épaisse toile de lin, objets presque primitifs, les pastels mats et profonds à la géométrie sensuelle ou les aquarelles de taille modeste avec lesquelles, dit-il, il est également possible d'atteindre à une forme de monumentalité, Sean Scully réalise des arrangements simples et justes d'évidences muettes et d'intimité commune, géométries abstraites sensuelles et romantiques, déployées comme l'étendue d'un paysage en nous.

Ne dit-il pas lui-même qu'au moyen de la peinture abstraite, il a « tenté de combiner l'objectif et le subjectif, le rationnel avec l'émotionnel ». Chez lui, magiquement, chaque particularité s'élève à l'ordre général et l'on perçoit dans cette concurrence dépassée l'écho de la grande temporalité, ce qui fait l'histoire humaine.

Silvia Bächli

Galerie Nelson-Freemann, Paris, printemps 2006.

Nous connaissons tous, et portons en nous-mêmes presque physiquement ces moments de somnolence à glisser sur le monde une attention diffuse, impersonnelle. Quelque chose d'animal et de simple, dépourvu de toute intellection. À cet endroit la langue s'absente, les mots restent au seuil, viennent à nous manquer. Les choses donnent dans le vague, à demi en conscience - elles se donnent très peu. Elles étalent négligemment un charme langoureux et singulier dans des contours sommaires en lesquels on se plaît parfois à dériver. Là, à travers la vitre du train, le paysage défilant comme un état d'âme, esquissant les bords de quelques pensées exténuées, insinuant le trouble. Magritte rappelait comme les figures vagues ont une signification aussi nécessaire



que les figures précises. Aussi « parfaites », peut-être, il ajoute. Elles accueillent aussi une part du monde. Alors on s'y complaît un instant avant de retrouver notre état ordinaire d'excitation constante. Avant de se remettre à substituer l'autorité des mots à l'évanescence des choses.

Instants fugaces, mouvements succincts, notations, choses silencieuses et furtives qui jouent à la surface du monde, fascinantes bientôt : les encres minimalistes de Silvia Bächli réactivent ces façons de frôlement. Elles ont ce suspens maintenu, cet inachèvement auquel est contrainte la pensée parfois face aux subtilités du monde. Comme ces mots que l'on a « sur le bout de la langue sans que l'on puisse les nommer exactement. » Elles ont ce tremblement, cette fragilité relative, cette indétermination. Elles tracent en des motifs récurrents, en une douce insistance, des figures incertaines, des lignes d'erre. On parlerait de jeu pour dire les mouvements infimes des éléments dans chaque œuvre. Et de symphonie infinitésimale pour dire comment les dessins s'accordent les uns aux autres et se déploient aux murs, sans emphase absolument, pour composer une sorte de musique délicate et tactile, chargée du vide environnant. Ce sont alors « des chants à plusieurs voix ». C'est un paysage d'hiver, et ils ont l'air un peu triste ces dessins, mais quand même, dans leur détermination, le détachement qu'ils dégagent – une sorte d'indépendance sereine – on ne les dirait pas faibles ou fragiles. Seulement délicats, effroyablement tenus dans un improbable équilibre, émouvants.

14

Luc Tuymans,
L'image est habitée par ce qui l'excède, la déborde
et dont elle est le sourd négatif.

Portraits 1975-2003, *MAMCO, Genève, été 2006.*

Le cinéma a façonné notre imaginaire et notre façon de voir le monde par sa grammaire et ses codes, si bien que l'on se demande parfois si la réalité elle-même n'est pas à se complaire dans des façons photogéniques, à se comporter comme un objet destiné

à être vu, photographié, filmé. On est sous le charme et il nous est devenu difficile de mesurer l'imprégnation comme de vérifier si les rêves connaissent aussi des manières de ralentis expressifs ou de montage avant que les films en infiltrent la langue.

Tout comme la photographie, après avoir pris la peinture pour modèle, en fut un outil nouveau, un objet déterminant ou un motif, le cinéma a fasciné et fascine encore les peintres. Il fournit à l'imaginaire une imagerie conséquente et un modèle de représentation fécond. L'art de Luc Tuymans est marqué et presque déterminé par les images médiatiques et la pratique de la vidéo et de la photographie. Non pas qu'il s'agisse pour lui de mimer la photographie ou de s'en servir de modèle réaliste, mais il semblerait plutôt qu'il ait rapidement réalisé comme la réalité nous était massivement donnée sous ce mode médiatique, à ne plus pouvoir en être dissociée ; que le monde se faisait images. Nous ne croisons que rarement les choses, plus souvent les images que l'on s'en donne à voir qui sont alors comme la voix chaotique du monde. Des fragments, des abstractions, des réalités planes ou lumineuses avec leur texture propre, leur matérialité : les images construisent une fiction elliptique du monde.

Sans cesse, des milliers d'images de natures diverses apparaissent et s'évanouissent sur les écrans retournés de nos yeux générant des fantômes à cheval sur la nuit de laquelle ils émergent et qui les reprend. De ce flux nous accrochent quelques images prégnantes rendues au silence, à l'exil. Des lambeaux. Les tableaux de Tuymans ressemblent davantage à des images mentales filtrant d'autres images qu'à des portraits sur nature ; leurs teintes grises sourdes, leur caractère sommaire, flou parfois, partiel en ce qu'ils ne montrent la plupart du temps qu'un détail en font des sortes de souvenirs décrochés à l'emporte-pièce, troués. L'image est habitée par ce qui l'excède, la déborde. Elle en est le sourd négatif.

15





Vagues d'Eugène Leroy

Exposition Autour de la Sorcière, galerie de France, Paris, automne 2006.

16

Dans sans doute sa plus célèbre aventure, laquelle tient pour autant en quatre pages, Palomar, résolu à n'appréhender le monde d'autre manière que par le regard, s'impatient à la lecture d'une vague. Le sujet se brouille dans le bavardage de vaguelettes se suivant, se complétant, se contredisant, s'induisant comme par contagion, s'effaçant individuellement, enfin, au sein d'une étendue que, de proche en proche, elles composent.

C'est à une résistance semblable que nous confrontent les peintures d'Eugène Leroy. De quelque manière qu'on l'aborde, le tableau demeure réticent, et ceci au-delà des principes de classification dont il se joue (puisqu'il ne s'agit ni exactement d'expressionnisme, ni de romantisme tout à fait, pas tellement d'abstraction ni de figure stricto sensu, inouï pour un classique et sans rien de semblable aux modernes), réticent à l'intérieur du cadre de la peinture. Dans ce cadre en lequel on ne peut seulement s'absorber sous peine de le voir se dissoudre, ni pratiquer la pure contemplation dont on sait que l'objet profond est éminemment narcissique, l'œil se fait volontiers scrutateur d'un objet fuyant.

Ce que l'on veut actuellement, à l'instar du héros de Calvino, c'est simplement voir le tableau, c'est-à-dire saisir toutes ses composantes simultanées sans en négliger aucune.

Cela nous est refusé pour conduire à une impression de densité irréductible que nous ne pouvons embrasser et dont nous ne pouvons que parcourir les éléments avec la frustration de ce que la goutte d'eau que je retiens dans ma paume n'est rien de la mer immense et tumultueuse d'où pourtant je l'extrais.

Jonathan Meese

*Galerie Daniel Templon, Paris, automne 2006.
(Publié dans la revue « Semaines », éditions Analogues, 2006.)*

17

Étant entendu que l'art désigne l'arme de l'homme contre la matière qui cherche à engloutir son sujet, on ne saurait manquer de reconnaître qu'il a quelque chose à voir avec l'instinct du corps que l'on jette à l'eau et qui lutte à grands gestes étouffés pour ne pas sombrer. Lorsqu'un artiste affolant les boussoles obstinées au nord abandonne le sérieux ustensile du navigateur à la jubilation et au caprice, on a coutume d'entendre des extravagances hirsutes qu'il produit : « un enfant pourrait en faire autant ». Et c'est bien là dans tous les sens du terme un expédient – palliatif peu honnête. Outre que cette liberté ne soit pas même donnée aux enfants aussi largement qu'on voudrait le croire, je veux penser des œuvres de Jonathan Meese exposées dernièrement à la galerie Daniel Templon que si elles « tiennent », c'est au moins en partie pour ce qu'elles disposent encore de la souplesse infantile, de l'étonnante décontraction créatrice dont le temps a d'ordinaire tendance à corrompre les charmes. Et que ceci n'est pas une tare mais bien mieux une qualité. Comme certains paysages font affleurer le témoignage des mouvements telluriques qui les ont façonnés, tableaux et sculptures de Jonathan Meese portent trace, immobiles et en silence, et ceci un peu à la manière d'une chambre d'adolescent avec posters accumulés et objets de dévotion, de l'hétéroclite et du contradictoire qui les habitent. Héritage collectif et histoire intime, mythes de l'histoire et enfance de l'art, bouillonnement de l'ego se mêlent et semblent s'induire réciproquement d'une manière qui n'est pas sans évoquer l'ambiguë hypocondrie mise en évidence par un certain Dr Hartley voyant dans le rire du jeune enfant « des pleurs naissants causés par la douleur ou par une sensation douloureuse subitement inhibée et répétée à de très courts intervalles ». Le rire d'aujourd'hui est grimaçant. Bien sûr que tout cela a à voir avec la mort, mais les élans vers la vie sont irrésistibles.



Comment j'ai écrit certains textes

Note, hiver 2014.

Je n'ai pas une grande culture, ni une intelligence très incisive qui justifieraient ou légitimeraient que j'écrive toutes ces choses. Plutôt une sorte d'inconséquence. Qu'il me vienne une envie, une forme de questionnement plus ou moins défini ou que l'on me demande d'accompagner un travail, généralement je me laisse attraper par une intuition, une petite phrase simple. Mettons : « il y a quelque chose qui lie intimement le dessin et l'ouvert, l'anatomie ». Mais pour autant qu'elle me soit venue comme ça, l'idée m'en demeure pour bonne part étrangère quand je l'entends. C'est une forme de vertige qui me percute. Après, je tourne ça, je me fais une petite musique, je cueille parfois des mots à l'oreille, des morceaux d'idées que j'accroche tant bien que mal et sur lesquels j'équilibre une pensée. Et puis je vois où ça me mène. Je me prends au jeu. Parfois il me faut abandonner des pistes, laisser des notes, me faire plus léger pour suivre le courant. Je feuillette un peu parce qu'il me semble qu'untel pourrait avoir déjà formulé une idée sur laquelle je débouche, parce que j'ai un vague souvenir. Je n'ai pas inséré cette idée qui s'était confirmée sur la route à comparer la voie à une ligne coupant dans la chair des reliefs et en laissant apparaître la tranche avec ses mouvements, sa géologie. Mais sans le faire exprès je me suis surpris à évoquer les pierres à images et leurs paysages. Il y a ce que l'on doit appeler le travail littéraire, l'ajustement des phrases, la clarification de certaines idées, le polissage d'un certain mouvement. Puis la fatigue, le sujet qui lasse, le sentiment que pour pousser plus loin, préciser, nuancer, étoffer, il faudrait désormais un livre, un travail dont je n'ai pas l'occasion ni peut-être les capacités. Je n'ai jamais fait au fond qu'esquisser, suggérer une compréhension possible, évoquer une impression, les rêveries et pensées momentanées que suggère le retour de regard de certaines choses. Me tresser un petit poème ou quelque chose comme ça.

164

Déployer l'instant / parcourir la mémoire

Note pour une exposition, printemps 2014.

Sans doute faut-il envisager le paysage comme une façon particulière d'aborder à l'espace et au temps. Quelque chose s'y déploie, s'y étend cependant que se fait une sorte de compacité locale, abstraite qui désigne le mouvement interne de l'expérience. Les peintures existent dans ce lieu hystérisé où chaque arrangement du visible parle double, tout à la fois comme présence et retrait, réel et fiction.

165

Anthony Duranthon, imager le monde

Préface au catalogue de l'exposition Grimes & Imagos, éditions Shakers, hiver 2014.

Dans les derniers mois de sa vie intra-utérine, alors que l'œil ne lui permet encore que de distinguer, au mieux, les variations lumineuses qui filtrent à travers la peau, les muscles et le liquide amniotique, le fœtus forme déjà ses premières images, passant le plus clair de son temps à rêver, mêlant les perceptions qu'il a de l'extérieur aux observations centrées sur ses propres activités internes et autres hallucinations nerveuses sensorimotrices. Une forme synesthésique témoignant peut-être de désirs inconscients, comme Freud en a émis l'hypothèse ou plus généralement, assurant une fonction compensatrice ou complémentaire ayant pour vocation l'équilibre psychique selon Jung, qui semble perdurer dans notre manière d'aborder au monde par la médiation des images.

Ainsi, passons-nous notre vie, depuis notre existence prénatale, à fabriquer, modifier et enrichir des images qui, à la manière de la célèbre allégorie platonicienne de la caverne finissent par former notre réalité même, tapissant puis feuillettant ce qui se définit alors comme notre monde. Comme si vivre alors n'était plus que regarder à un colossal album, « imager » ce qui nous entoure : fabriquer et manipuler, lire et regarder, mettre en relation des images.



Les images visuelles (pour les distinguer des images mentales et autres produits imaginaires), celles-là qui prédominent largement dans notre rapport sensible au monde, ne sont pas le résultat mécanique d'une machinerie optique dupliquant une part du réel dans un mode mimétique, comme la photographie traditionnelle offre une surface photosensible objective enregistrant fidèlement les différentes qualités de lumière qui s'y projettent qu'il s'agira ensuite de révéler chimiquement. Leur fabrique engage des processus d'interprétation complexes et subjectifs qui font de chaque image comme l'empreinte de celui qui l'a forgée. Synthèse ou contraction orientée par ses fins, comme en témoigne la grande variété physiologique observable chez les êtres vivants selon leur milieu, qu'ils soient diurnes ou nocturnes, prédateurs ou sujet à prédation. N'importe quel collégien sait, en outre, que ne lui est perceptible qu'une partie du spectre lumineux, laquelle s'étend entre les bornes des infrarouges et des ultraviolets quand d'autres espèces se montreront plus performantes dans des conditions de très faible luminosité par exemple, favoriseront un mode échographique ou une sensibilité électromagnétique, bref, capteront une autre version du monde, un autre monde. L'œil, encore, ne saisit que quelques points significatifs, émergeant par contraste quand il balaie l'étendue d'un mouvement saccadé.

Les pauses et les saccades dépendant de la richesse des informations que recèle chaque partie de l'espace visible observé et de la stratégie exploratoire, c'est-à-dire de ce vers quoi l'attention se porte volontairement.

Quelques études récentes ont également mis en évidence deux temps dans l'approche visuelle de la réalité, une vision d'ensemble due à la stimulation de cellules rétiniennes sensibles aux fréquences spatiales basses, contraste lumineux et différents plans de leur apparition anticipant des informations plus fines relatives aux détails et aux objets. La vision d'ensemble entraînant assez généralement une anticipation des perceptions précises au niveau du cortex, diminuant la quantité des informations sensorielles transmises par le thalamus depuis les sens vis-à-vis des connexions entre neurones, de la mémoire, dans la génération des images.

Avant même que le cerveau s'en mêle, biologiquement, nécessairement, une partie du réel nous échappe. Nous l'occultons, littéralement – comme ces oiseaux qui ne voient que le rouge des fleurs qui les concernent – pour ne retenir qu'une version

subjective, c'est-à-dire déterminée par les sujets que nous sommes, de cet ensemble complexe de signaux qui définit notre monde sensible. Une autre partie encore de ce même réel se voit substituer des souvenirs similaires s'insinuant par-devant la sensation pour tisser un récit plausible plus rapide à former. Une trentaine d'aires visuelles sont concernées, organisées hiérarchiquement du cortex visuel primaire au cortex inférotemporal. Au-delà de la stimulation de cellules photosensibles réparties sur notre rétine, dans la cavité interne de notre œil, de la coïncidence de ces excitations et de leur transmission dans les zones dédiées du cortex cérébral, les images convoquent également dans leur génération une mémoire corporelle multisensorielle, multimodale adjointe d'une multitude d'informations connexes imbriquées. Ceci explique encore que notre capacité de voir en trois dimensions – la vision stéréoscopique – n'atteigne son plein développement que vers l'âge de six ou sept ans, voir induisant une démarche cognitive en complément de l'activité sensorielle : très rapidement, le nourrisson repère des régularités dans son environnement et forme des concepts dynamiques qui évoluent avec l'expérience et déterminent en retour la reconstruction du monde qui l'entoure. Toute conscience, écrit Husserl, est conscience de quelque chose. Elle manifeste une intentionnalité. Et par retournement, le phénomène que l'on peut observer est corrélé à notre subjectivité. Il y a autant dans l'expérience que nous avons des choses de manifestation du réel que de manifestation de notre propre perception.

L'image, interprétation sensible tout autant qu'intellectuelle, a toute l'épaisseur d'une pensée. Le cerveau, loin de n'être qu'un enregistreur passif de ce que lui transmettent les sens, construit le monde de l'intérieur, atténuant parfois à l'extrême les informations sensorielles pour travailler sur son fond propre, rêver le monde.

Et c'est bientôt tout à la fois comme pensées et manifestations sensibles, impliquant l'ensemble du corps et de la mémoire, comme récits, que les images nous renvoient leurs regards.

Anthony Duranthon semble avoir retenu cette ontologie de l'image, ses circulations complexes, sa domination médiatique et ses épanchements narratifs. Ses tableaux ne sont jamais des tableaux de choses, mais radicalement des tableaux d'images. Des tableaux qui jouent de cette façon que nous avons d'imager ces bribes de réel filtrant du dedans comme du dehors et qui, dans leur singulier travail, rêvent le monde,



forgeront l'unité imaginaire depuis laquelle on se situe. Ils en ont la codification (ces concepts dynamiques), de la photo de classe au portrait de famille en passant par les différents archétypes de la photographie amateur, ils en ont la texture schématique, ils en ont aussi la manière heuristique, composite. Ainsi, dans leur apparente légèreté plaisante, les séductions de leur réalisme « pop », les peintures d'Anthony Duranthon incitent à une ample réflexion sur l'image.

168

Toute figuration est double, en ce qu'elle est image d'une part, mais aussi en ce qu'elle est image de quelque chose et que ce quelque chose auquel elle fait référence, y agit. Cette « adhérence du référent », comme l'exprime Barthes, cette nature indicelle de l'image, est, chez Duranthon, traversée, dialectisée par la plastique du tableau qui, tout en répondant à un désir de figuration et de lisibilité dont il faudra dire l'objet, unifie la surface en un jeu de taches et de couleurs saturées. Jeu qui n'est pas sans évoquer le projet Nabis tel qu'énoncé par Maurice Denis. Le sujet est rendu secondaire pour ne devenir qu'une apparence figurative engendrée par « une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées », un fait pictural. À la manière d'un rubenisme radical occultant courbes et venusté des modèles pour n'en retenir que l'image « thermique » comme en génèrent certaines caméras ou comme en synthétisent certaines compressions numériques, fond et forme s'entremêlent à égalité, à la manière d'associations libres, indépendantes du monde réel – comme le rêve se love sur lui-même, engendrant ses propres fantasmagories. On pense alors à ces images qu'exploitent les neurosciences pour localiser les zones actives du cortex cérébral selon les activités qui lui sont soumises, schématisant les sujets de leurs observations par des taches colorées. Et plastiquement, en effet, par leur traitement égal, systématique et synthétique, les tableaux d'Anthony Duranthon relèvent d'une mécanique davantage que d'un regard dans la complexité interprétative qui le détermine. Contrairement à ce que laisseraient entendre les titres de certains tableaux, il ne peint ni Elvire, ni Aurélie, ni John, ni telle ou telle personnalité ou victime d'un fait divers, mais seulement les images qu'Elvire, Aurélie et John projettent au peintre, au photographe, aux autres et pour finir à eux-mêmes. Il peint des Portraits, pour tout dire ; un de ces genres canoniques de la peinture passée à la photographie, à la littérature, auquel des individus se prêtent en se rendant objets d'un regard. Les acteurs nous le disent assez quotidiennement, eux qui

s'offrent aux récits des images : les noms sont interchangeable. L'identité, quoi qu'en attendent certains politiques, est un concept ouvert. Ce qui est figuré, pour y revenir enfin, c'est, soit cette hésitation de la tache et de la figure, de la plastique et du sujet à l'œuvre chez les Nabis et qu'évoque sous le mode de l'anecdote un tableau comme *Devant-dedans* (2012). Soit un archétype comme *L'enfant* (2012), *Les parents* (2013), *La famille* (2012) comme modèle sociologique, *La classe* telle qu'engendrée par la photographie traditionnelle, *Ouisititi!* (2012), *Le Président* (2011 et 2013) comme fonction et figure symbolique dont chaque président sera une variation. Images abstraites, sujets détournés, dont le fond, c'est-à-dire le contexte, est interchangeable et qui fondent ainsi une forme allégorique de nos sociétés. Un temps, Anthony Duranthon a présenté de telles images dans des cadres anciens contrastant avec l'apparence résolument moderne, presque pop de la peinture, comme s'il s'agissait d'insister sur la dimension codifiée de ce qui les structuraient ; de signifier la dimension analytique de son travail, ainsi placé dans la lignée de Saussure ou de Lévi-Strauss. Ainsi, manipulant des images à défaut de manipuler des objets réels, l'artiste opère une prise de recul qui lui permet de dépendre par quelques attentions ciblées, par la distinction de quelques figures ou structures de figurations, ce « monde comme représentation » que tout à la fois nous fabriquons, habitons et plaçons entre nous comme un espace symbolique commun. Le monde comme cosmétique de l'inatteignable qu'il voile et dont il ne perçoit, furtivement peut-être, la vérité – ce que Schopenhauer appelle sa volonté – qu'à l'occasion d'une empathie involontaire, d'une donation, comme disent les phénoménologues. Sensation vive, sentiment de présence, être au monde, devenir impersonnel, désubjectivation qui apparaît magistrale et lapidaire dans le « je est un autre » de Rimbaud, qui emporte tout l'être pour le rendre de tout son contact à une unité primordiale et sans espace qui perce dans la poésie comme à travers une brèche. On ne fait jamais, abordant une œuvre, qu'aborder à la question du regard que nous posons sur elle. C'est bien sûr entrevoir que chaque perception et intellection est singulière – sinon subjective du moins culturelle, qu'elle est une interprétation. Mais c'est aussi dire comme l'œuvre fabrique un regard. Un regard qui est une création du monde, affirmant à la manière de Wilde que « l'art précède la vie » ou que l'existence sensible des choses nous apparaît première par rapport à son essence. Un regard qui, émanant des œuvres elles-mêmes,

169



se retourne enfin vers celui qui observe, nous disant comme elles nous concernent au sens fort du terme, nous cernent, nous définissent dans nos contours avec notre propre contribution. Benjamin est celui qui en a peut-être le mieux cerné la poétique, définissant l'expérience d'un phénomène ou d'un être – « celui qui est regardé ou se croit regardé (lève les yeux) répond par un regard » – comme une forme de l'aura. Il est des images comme des mots dont Kraus dit: « Plus on regarde un mot, plus il répond en regardant de loin ». Ces images dont nous formons notre propre réalité, faisant du monde un ouvrage « tissé de l'étoffe des songes », celles-là actuelles mais tout aussi inactuelles ou atemporelles, celles-là personnelles mais tout autant collectives que peint Anthony Duranthon viennent à lever les yeux sous notre regard, nous entraînent tout d'abord « vers leur lointain », comme l'écrit Benjamin. Quelque chose de profond nous y apparaît, ou pour mieux dire encore, quelque chose de nous depuis son lointain nous regarde en dedans de ces images, de toute leur surface; leur regard rêve, nous attire dans son rêve. C'est là peut-être enfin la brèche qu'ouvre le peintre quand il travaille les tournures de l'image. On s'y voit sujet et objet, manifestation d'un regard.

Josué Rauscher, Pèlerinage à Emmaüs

Notes d'après une exposition, été 2014.

C'est un piège de l'esprit en quelque sorte: nous ne pouvons aborder au monde visible sans en faire un objet de notre monde visuel. C'est-à-dire, sans l'investir de qualités répondant au travail du regard. Il n'est nulle chose qui ne réponde de son apparence. Là peut-être est le mouvement essentiel de l'art: abolir toute indifférence.

Je ne sais pas, il me faut l'avouer, quels en sont les ressorts internes. S'il faut y voir une très ancienne habitude de vouloir faire parler le monde pour estomper le vertige, calmer l'angoisse ou la marque d'une pulsion dominatrice entendant tout construire depuis soi, le langage en démiurge autoritaire. Quelque chose d'autre encore. Nous ne savons jamais tout à fait ce qui nous remue.

Je constate seulement un désir des formes. Une attirance, problématique en ce qu'elle concerne le regard, l'optique, et ainsi ne se donne aucune résolution concrète comme pourraient appeler la faim ou le désir sexuel. Le regard esthétique est une sorte d'appel qui ne semble pas pouvoir se combler. Il lance dans le vide.

On est l'esclave de ses désirs. Leurs objets nous retiennent. Je regarde. L'œil flaire, tourne la chose, s'emmêle au visible sans qu'il puisse enserrer l'objet, clore le geste. Aucune accroche ferme. L'expérience est singulière parce qu'elle dilate justement ce temps de la vue en un montage de regards. Le constat laisse perplexe: c'est beau. Et c'est comme un aveu d'impuissance. C'est beau, comme pour dire: cela ne dit rien, ne correspond à rien, cela échappe à ce par quoi les objets du monde pouvaient m'être parlants, familiers, des repères. Cela excède l'horizon des usages concrets. C'est beau comme pour dire: cela est hors de moi, et en ce que cela m'intrigue, m'attire; j'en ai comme la sensation à le suivre d'être poussé hors de moi, d'être ouvert. Si je veux descendre encore dans le fond de l'expérience, c'est le plaisir infantile d'apprendre, d'ouvrir l'étendue autour de soi, de décentrer, faire l'expérience excitante de l'espace. Et je touche alors à cette duplicité, cette impureté du désir qui lie la félicité du plaisir à sa violence, à l'angoisse du vertige. Il y a une peur très profonde qui remue dans le beau. Le beau est bizarre (Baudelaire), le beau désespère (Valéry), le beau est sans concept (Kant). Il a liaison avec l'obscur. Peut-être de l'ordre du désastre.

Ce qui m'étonne, c'est la terrible simplicité, la trivialité presque de l'objet du regard. Des vases, des pots, des pieds tournés et d'autres variations formelles aux courbes souples, volubiles parfois dont les moulages gris clair, moyen ou soutenu étalent comme un inventaire élégant, silencieux. Une sorte de cabinet de curiosités tentant comme il en est le principe une forme de monde en miniature, un vertige familier. Les choses s'équilibrent, les socles entrent dans le jeu, devenant la manifestation du repos, de postures, scénarisant les objets tout en participant de leurs volumes. Tout n'est plus qu'ensemble, variations, tournures, ruptures de plans et souplesses serpentine, ondulations, figures de mouvements. Vestiges et signes épars, lavés, fantômes, édifices mimant les délires du désir, répertoire ou liste, atlas de formes, paysage et modulations, beauté nue des formes.

C'est un des principes fédérateurs du travail de Josué Rauscher, la mise en



relation d'éléments jouant de connivences de formes, renvoyant l'un à l'autre par un jeu d'échos. Et ce qui pourrait passer de prime abord pour un entropisme chaotique, un désordre, révèle une disposition, un arrangement précis, souvent teinté d'humour, un travail. Une communication silencieuse, un phrasé mat aiguillant la pensée. Une image s'impose, englobant tous les objets, les archives et les catalogues; celle de correspondances. Installations et sculptures sont des pensées en formes, des tentatives d'accorder ce qui est épars, dispersé à la faveur d'une image poétique. Beau comme la rencontre fortuite sur une table de dissection etc.

172

De la laideur (Picasso)

Notes après une conversation, printemps 2014.

On me disait de Picasso qu'il était la bascule funeste parce qu'il avait renoncé à la beauté, versé dans la destruction, la déconstruction. Le héraut de cette volonté moderne de rupture à tout prix, de l'égoïsme brutal qui l'accompagne. Qu'après, on n'avait plus fait que de se complaire dans le laid, l'absence de soin, la violence et que ça avait emporté le siècle.

Je ne me souviens que très vaguement du temps où je trouvais laides ses convulsions volubiles, brisées, où je me laissais choquer par les déformations anatomiques. Je n'avais pas 17 ans. Certainement que la beauté que j'y ai lue ensuite n'était pas une beauté classique, digne, indifférente, mais il ne m'est pas venu à l'idée que ceci échappait à la beauté. En feuilletant les monographies, j'étais pris par l'énergie et les inventions, la profusion, la richesse, cette espèce de poigne qui semblait attraper la peinture en son entier, ses manières, son histoire – c'est l'artiste athlétique, celui qui joue des épaules. Eh oui, j'ai trouvé belles ses figures sculptées dans l'espace de la toile, tordues, ces équilibres de signes. Savoureuses et justes, toujours portées par un geste sûr, exempt de maladresses, une sorte de force supérieure et pourquoi pas nietzschéenne.

Il y a le métier et l'histoire, la maîtrise technique précoce, et ce mouvement d'affranchissement, de libération qui n'est pas sans évoquer les esclaves inachevés de Michel-Ange. Sans doute Picasso a-t-il cru savoir au départ ce qu'était la beauté. Et puis il y a regardé mieux, il a sondé Le Greco, Toulouse-Lautrec, Ingres, les salles poussiéreuses du Trocadéro, Cézanne, l'art populaire. À ce moment sans doute, il a entrevu le caractère fondamentalement impur de la beauté, les viscères de Vénus – il fréquente les bas quartiers de Barcelone, puis les nuits de Paris. Peut-être est-ce une conception très platonicienne: le beau a à voir avec le vrai. Il ne s'agit pas d'apparence, mais de mise au jour de mouvements internes. Il lui faudra tout dire, par-delà le bien et le mal, par-delà la morale. Il y aura comme on sait l'enchevêtrement de la sensualité, de la misère et de la mort – la syphilis – dans le bordel de la rue d'Avignon. Et par la suite, toute une série de figurations tragi-comiques, l'expression du désir dans sa cruauté, la peinture dans ses humeurs. Je me laisse émouvoir aujourd'hui encore par quelques figures grotesques et touchantes conjuguant ampleur et intime, comme cette femme sur la plage, collection du musée des Beaux-Arts de Lyon, qui évoque dans sa pose le tireur d'épine antique (spinario). Toute l'œuvre de Picasso est marquée d'ailleurs par ces clins d'œil, références, citations, emprunts. On est loin de la supposée table rase des avant-gardes, des ruptures radicales. Mais les filiations, les continuités à l'œuvre chez Picasso sont marquées par un regard de peintre, un regard actif, tout l'inverse d'une considération académique. Picasso ne regarde pas depuis l'histoire mais depuis les gestes, depuis ce qu'il lui semble être à l'œuvre dans les œuvres. On s'est toujours étonné de ce qu'au moment où il envisage *Les Demoiselles d'Avignon*, l'exposition qui le retient n'est pas celle de Cézanne qu'il juge encore mal, mais celle d'Ingres. Mais en Ingres, il ne voit pas tant le néoclassique orientaliste à la touche lisse que la sensualité, les imbrications des corps dans le *Bain Turc* qui lui évoquent maisons closes et harem, plaisirs et domination, les libertés anatomiques des Odalisques. Ingres est sur le chemin qui mène à l'art ibérique populaire, à l'art océanien, à la statuaire « nègre ».

Là où les premiers dessins affirment la volonté de transformer un sujet d'angoisse en sujet d'usage, d'assagir la réalité sauvage, Picasso peignant les *Ménines* – comme Bacon peindra la figure du Pape – ouvre l'image pour en extirper les humeurs

173



tumultueuses, la sauvagerie, la violence. Il révèle tout à la fois l'ambivalence de ses rapports aux maîtres et cet inconscient refoulé par l'esthétique classique. Oui, il y a de la beauté – des beautés – et un amour de la beauté chez Picasso. Une beauté qui n'a pas peur de sa folie, de ses passions et qui fait écho à celle que promeut Breton en conclusion de Nadja : *une beauté convulsive, sinon rien.*

174

Martin Jakob. À partir de quand, de quoi, y a-t-il sculpture ?

Préface au catalogue Martin Jakob, éditions Piano Nobile, automne 2014.

C'est une question que je me posais visitant dernièrement une exposition de Bernard Plossu, mais qui se formule à vrai dire à chaque fois que quelque chose me retient et il est vrai davantage encore avec les photographies (il est si facile techniquement aujourd'hui de faire des photographies). Je me demande d'abord à quoi ça tient ? À quoi elles tiennent ? Qu'est-ce qui les fait exister, qu'est-ce qui les distingue dans la profusion aveuglante, épuisante des images ? D'où vient que ce qui pourrait passer pour l'ordinaire banal d'un bus qui passe, un peu flou dans la lumière du soir, de l'arrangement d'une rue, d'une silhouette humide qui se décroche en contre-jour d'une fenêtre – et qui l'est assurément, ordinaire, jusqu'à un point, me fascine finalement, appelle contemplation et plaisir ? Pourquoi y a-t-il image et non pas bribes inconsistantes, anecdotiques au sens pauvre du terme, rien ?

Des assemblages de Martin Jakob : en quoi sont-ils des sculptures ? Et si c'est le terme qui semble le plus adéquat pour les désigner, sinon de dire « des choses », comme Rilke évoquant en en épousant la souplesse, la diversité, l'œuvre de Rodin, qu'est-ce qu'elles mettent en jeu, qu'est-ce qu'elles manifestent ? Qu'est-ce qui en fait l'objet d'un regard, d'une pensée, d'une émotion esthétique quand il pourrait – quand il n'y a au fond la plupart du temps que débris, rebus insignifiants ? Quand il pourrait n'y avoir là rien que traces résiduelles dérisoires et négligeables de l'immense et tumultueuse activité humaine. Un peu de sueur, de sciure, des clous. Rien.

C'est un enjeu historique et social : le vide devait se faire autour de la toile ou de la sculpture qui, ainsi nettoyées de leur réalité poussiéreuse, sale, immanente, atteignaient une forme d'abstraction. L'artiste, posant dans des habits raffinés et les mains propres travaillait à un statut d'intellectuel libéral. On occultait la fabrique, la chose manuelle, tout à l'affirmation, la revendication de l'art comme « cosa mentale » – chose de l'esprit, comme l'avait lancé De Vinci. Ainsi, on a pris l'habitude de ne regarder que d'un seul côté, délaissant la fabrique pour s'écrier au bloc que laissait le sculpteur en toute fin et qui n'était somme toute qu'un des aspects du travail, l'extrémité étroite d'une trajectoire. Nous avons la fâcheuse tendance de penser le monde par objets isolés alors qu'il est évident que tout n'est que passage, mouvement, relations. L'objet n'est que le moment d'une réalité en circulation. L'œuvre est plus vaste, plus mobile et discontinue que ce qu'elle fige. L'expression des tourments intérieurs de l'artiste venant par-devant l'apparence, argument essentiel de la modernité, est sans doute un premier mouvement menant à la fulgurance de l'esquisse, au non fini puis au geste lui-même qui, dans un retournement, aboutit à la restitution dans l'expérience de tout ce qui est à l'œuvre en coulisse. C'est à ce moment que se manifeste l'œuvre de Martin Jakob. Au bout de ce cheminement historique qui devait porter l'attention sur ce qui est à l'œuvre dans l'œuvre, ce qu'elle met en chantier.

En même temps que les photographes du début du siècle levaient dans la familiarité étrangeté de la nuit tout un imaginaire de la ville, quelques curieux surprenaient la poésie de l'écriture automatique, la créativité du hasard, contribuant à dessiner l'aventure esthétique de la modernité mettant en crise les notions de métier, de technicité, d'autorité, d'univocité, comme celle d'unité finie, de noblesse. Ils se saisirent de bois, de carton, des planches illustrées et des titres des journaux, des objets disponibles et dans l'inachevé, l'esquisse d'une image, invitèrent le spectateur à poursuivre, interprétant par lui-même. Il y a dans le travail de Martin Jakob quelque chose des associations surréalistes, suscitant des rencontres propres à exciter la pensée. Dans ses assemblages, de ces beautés bizarres et drôles, sinueuses qui se laissaient entrevoir dans la rencontre sur une table de dissection d'un parapluie et d'une machine à coudre que rêva Lautréamont. Quelque chose d'un « long et raisonné dérèglement de tous les sens », d'un « lâchez tout » à l'encontre des conventions, d'un grand jeu opposé à

175



l'organisation fonctionnaliste et rationnelle, sérieuse, d'une attention amusée à ce qui advient dans les périphéries, à côté des beaux morceaux de l'art.

N'invite-t-il pas à regarder ce qui advient aux marges des projets les plus élaborés, dans leur parodie même, quand l'intention n'est plus que prétexte à faire jouer ce qui dans les présences composites qu'ils dressent, les récits les plus primitifs qu'ils évoquent (les débuts de l'industrie humaine, les bricolages et les objets – l'atelier dans lequel s'esquissait la fabrique de notre humanité) les assemblages les plus loufoques ou sommaires font sculpture, font œuvre ?

176

Le protocole, très présent dans son travail, jusqu'à lui donner une apparence conceptuelle (mais d'un conceptuel détourné ou parodié, poussé à l'absurde) a la dynamique d'un prétexte, comme la table de dissection de Lautreámont offre un espace où toutes les combinaisons, tous les montages, toutes les rencontres pourront être essayées dans la curiosité jubilatoire du bricolage. L'absurdité de ses fins, leur caractère circulaire ou tautologique (présenter les outils nécessaires à la réalisation des moyens de leur propre présentation, confectionner depuis le pauvre matériel disponible une absurde série de brasses, une palissade de lambris à sa mesure, d'équilibres sculpturaux composés d'abattis...) évoquent inéluctablement le jeu, c'est-à-dire cette manière que l'on a d'éprouver le monde par les possibilités combinatoires qu'il offre. Le champ élargi de la sculpture qu'il propose intègre ses marges, ses coulisses, son envers jusqu'au corps de celui qui sculpte dont les brasses encore, les toises témoignent, ses moyens, ses outils, son contexte et son économie, son mouvement, comme au début du siècle dernier les hérauts de l'aventure moderne déplaient le jeu des possibles, la poésie des affinités électives.

Peut-être finalement, n'y a-t-il pas tant sculptures ici que mouvement buissonnant dont les formes ne sont à prendre que comme un état ponctuel d'un matériel soumis au jeu perpétuel des hypothèses. De l'atelier, il titre des assemblages inutiles, des bidouillages récréatifs, des confrontations formelles absurdes qui ne sont pas sans évoquer les ready-made aidés de Marcel Duchamp, les sculptures composites de Picasso ou, plus près, les équilibres de Fishli & Weiss dont le film *Le cours de choses* reste un des aboutissements les plus jouissifs, et dont on imagine l'existence comme transitoire, éphémère, vouée à un nouveau brassage. Comme les photographes hantant les plis des

villes et surprenant dans leurs regards l'apparence, la physiologie d'un moment dont la photographie, jouant comme un document, nous donnera alors le souvenir, Martin Jakob offre d'abord à regarder la possibilité d'une certaine expérience des formes.

Je comprends peut-être mieux alors ce qui m'avait fait amener la photographie au départ de ces réflexions. Didi-Huberman nous apprend à distinguer dans les images ce qui relève de leur lisibilité et ce qui se manifeste sous le mode de la pure visibilité. Cette plasticité de l'image qui en fait l'expressivité témoignant de son hors-champ, des conditions même de la prise de vue. Un même travail est à l'œuvre dans les choses de Martin Jakob. S'y donne à voir quelque chose comme le hors-champ du moment que manifeste dans sa forme réifiée la sculpture. Hors-champ des paysages d'atelier, de l'outillage, de la cartouche de colle vide, des intentions que restituent ses titres, comme celui que donnent à lire les esclaves de Michel-Ange ébauchés, s'extirpant du bloc dans des traces de burins, figés dans leur fabrique.

177

Notes sur les images et la langue

Notes de train, Paris-Lyon, mai 2014.

L'œil est au corps, mais lui oppose le visible et bientôt le lisible, posant image(s) puis mot(s) par-devant la sensation évanescence et confuse. Comme pour sceller. On perçoit la distorsion qu'induit cette intellectualisation des sensations et on voudrait restituer un peu du corps dans les images, inventer une synesthésie. Une correspondance plutôt qu'une traduction : des images (dans le sens le plus large qui soit), des mots qui taisent, imposant leur présence sensible, tombant dans la page comme la lumière tombe dans l'œil. Et si vient tout près du mot taire, du mot présence, celui d'aveugle, d'aveuglant, c'est que l'on réalise que le regard nomme. Que sa construction induit la reconnaissance, l'identification, une manière de cerner l'objet, l'énonciation de ce qu'il regarde et qui alors lui « parle » en ce que cela en retour le regarde. Une image aveuglante serait alors une image qui se donne dans son excédence visuelle, saturant l'œil d'une



stimulation physique. Il faudrait peut-être alors avancer le mot « vue » dans son activité organique, comme les anciens appelaient « vedute » ce qui n'était pas encore un paysage. Retrouver la mystique d'une vision dans son extase, sortie du langage.

Le visible et l'invisible

178

Notes pour une lettre à B.N., été 2014.

Cela me faisait conclure que la fabrique des images par la vue était chez l'homme indissociable de l'intellection et de la conceptualisation. Ce constat que nous faisons souvent de l'intervention forcenée de la langue dans notre rapport au monde. Nous plaçons des mots devant les choses, nous regardons avec notre tête et sans doute, communément, nous ne voyons pas (et cela ne m'a étonné qu'à demi d'apprendre par une publication scientifique que la vue fonctionnait à peu près comme ces claviers intuitifs qui finissent les mots que l'on commence d'écrire anticipant par un jeu de probabilités). Cela se justifie du point de vue animal, pratique, efficace, lorsque l'on réduit le monde à un rapport de prédation et de conservation. Disons que c'est l'usage, le fonctionnement normal de ce point de vigie, de ce mécanisme d'information que d'informer justement, donner sens, contour à l'informe, travailler la perception pour déclencher le geste. Qu'en est-il des marges ? Moments d'attention flottante où les ponts semblent rompus ? Moments de dessaisissement ? Contemplation pure, dissociée de toute action, de toute intention. Peut-on atteindre au cœur de cette expérience sans que les moyens par lesquels nous entendons nous en rendre compte à nous-mêmes (le langage et l'écriture, outil de l'objectivation par excellence) n'interfèrent dans l'observation ? Moments d'avant la langue, de l'enfance, de la première humanité, des concepts les plus primitifs ? Comment chez le nouveau-né sont vécus les premiers stimuli visuels dans leur vague jeu de luminosité, leurs contrastes ? Le vu ne bascule-t-il pas déjà dans le lu si la mémoire travaille déjà à renseigner chaque à-peine-perçu ? Peut-on atteindre, l'esprit informé, expérience faite, ces zones enfouies de la mémoire ? Que nous en

reste-t-il ? Cette approche est-elle incompatible avec le mode de la conscience ? Cette sortie hors du champ du langage n'exige-t-elle pas l'absence de témoin (n'étant pas de témoin sans témoignage) ? N'est-elle pas sans traduction ? N'est-elle pas encore, pour parler avec un paradoxe, un point aveugle (la vue ne pourrait témoigner d'elle-même qu'à se muer en langue) ?

Je repense à cette phrase bouleversante livrée abruptement un jour à la stupéfaction de ses parents par un enfant mutique depuis la naissance qui versait là un abîme de sens : « pourquoi je vois pas mes yeux ? » Constat simple : le regard échappe à lui-même. Ce sont là nos questions effectivement et qui concernent assez peu le consommateur passif d'images qui, dans des lapsus révélateurs, oublie la leçon de choses de Magritte et confond mot, image, réalité et réel, s'en rendant à l'apparence pour toute chose. Ceux-là se conforment en quelque sorte à l'usage premier, utilitaire – animal si l'on peut s'entendre là-dessus – de la vue, regardant pour reconnaître, pour se rassurer, déterminer le monde, s'en faire un lieu tangible tandis que le visible nous rend à son vertige. Ils s'accrochent aux mots comme on s'accroche au bord. Le regard et tout ce qu'il induit sont occultés d'évidence par l'usage naturel. Nous sommes peut-être des amoureux du vertige, fascinés par l'abîme qui filtre derrière les mots, ancrant là notre différence ? Dans l'obstination que j'ai à peindre continuellement des arrangements muets, la contemplation simple, je me dis parfois que les commentateurs de circonstance qui témoignent par des articles dans des journaux n'auront peut-être bientôt plus rien à dire, ayant décrit cent fois la méthode, le sujet apparent, les sentiments simples que cela inspire, il n'y aura peut-être plus qu'à se taire, se rendre au visible. Tenter de dire encore nécessitera un travail de la langue, d'épouser cette « zone intermédiaire » que vous évoquez entre l'indicible du vu et l'invisible du nommé. Une langue peinture.

179



Le visible et le langage

Notes, été 2014.

Les grands panoramas des *Nymphéas* eux-mêmes, dans leur déploiement impressionniste tout de modulations, dans leur perspective abstraite même (des confessions de Kandinsky découvrant les *Meules*, leurs ombres mauves, le doré très pâle de la lumière brûlant l'œil, aux développements ultérieurs de Joan Mitchell) se laissent lire comme un ensemble de signes. Fragment titré *Nymphéas : le matin* (1916-26), tout comme *Les deux saules* (1924-26) ou *Le Matin, saules pleureurs* (1916-26) : deux verticales sombres qui scindent le format de part et d'autre, rompant brièvement avec les ondolements vagues qu'on ne peut s'empêcher de nommer « arbre » et bientôt « saule », même sans se rendre aux légendes. Et l'arbre ainsi dit s'impose autour et par-dessus cette verticale sombre que l'on désigne maintenant comme un tronc – la figure de l'arbre avec ses expressions basses et hautes, sa définition, sa biologie. La rupture sombre, la profondeur qu'elle institue dans la surface à la manière d'un repoussoir tient pour nous maintenant à la dureté du tronc, contrastant avec la fluidité vague du miroir d'eau. Ailleurs, si ce ne sont pas ces verticales plus ou moins infléchies, ce sont des petits mouchoirs de peinture qui définissent des floraisons et s'en viennent à flotter par-dessus la confusion de transparences et de reflets, des auréoles, des parenthèses vivement brossées qui posent des feuilles à la surface. Des effilements verticaux font algues, branches pendantes, ripisylves. La peinture, dans ses aspects les plus souples, là où les apparences se dissolvent en de pures impressions se retrouve fixée par les mots. Une machine veille derrière le regard à définir ce dont les sens reçoivent les stimulations, à l'identifier, l'informer, l'associer à du connu. Est-ce voir encore ? N'est-ce pas déjà lire ? « Les yeux vont avec la langue et c'est l'éloignement qu'ils étreignent », écrit Nicolas Pesquès. Somme toute, il ne reste rien dans une surface de formes et de couleurs peu définies qu'un vertige. Quelque chose de l'ordre de ce qu'Oliviera identifiait dans le cinéma comme « une saturation de signes magnifiques qui baignent dans la lumière de leur absence d'explication ». (Le cinéma, considéré comme photographie animée, apparaissant comme quelque chose de tout à fait semblable au dessin de

Monet de peindre les jeux de la lumière sur les surfaces, les impressions visuelles qu'ils provoquaient plutôt que les volumes tels qu'il les savait.) Mais, se rend-on aussi facilement, aussi conciliant au vertige ? Les mots, les concepts agissent comme ces figures symboliques qui donnent forme et consistance à l'insaisissable. Ils aident à se défendre de l'inconnu. Ils forment une berceuse pour garder celui qui se préserve de la bascule que provoque le tableau – tableau qui est comme un espace du délire. Mais trop souvent, les mots dans leur expression descriptive neutralisent l'objet. La phrase escamote le vu, le résume, le simplifie, le fixe, le détourne. Trop souvent l'analyse d'un tableau se résume à la description des éléments qui le composent, on l'aborde à la manière d'un rébus et l'on se satisfait face à un tableau de Picasso d'avoir extrait de la confusion des lignes et des volumes ici une main tenant une épée, là une fleur, une femme en pleurs, un cheval. Jugeant avoir cerné la chose lorsque l'on a compris ce qui y était représenté, le renvoyant encore à une signification symbolique. On fait les comptes.

Voir les *Nymphéas* n'est pas identifier ici et là dans des esquisses qui font vrai quand on s'éloigne, des végétaux sur des reflets. Voir les *Nymphéas* nécessite d'aveugler la vue, de se rendre à l'expérience enveloppante, indistincte, de s'abandonner à l'indicible de la sensation. Ou alors retourner le regard depuis ce qui est vu. Et c'est la difficulté de toute figuration, la violence peut-être de toute œuvre d'art : appeler une identification, sans détourner l'appréciation du visuel vers la langue. Ou bien faire que la langue consente à adopter les façons de la peinture, du visuel. Qu'elle s'affranchisse de ses usages utilitaires.

La réalité douteuse, oscillant « entre l'être et le non être » du miroir d'eau, a la même instabilité que ce verre auquel se confronte Giacometti au cours d'une séance de dessin, confiant dans un entretien : « Lorsque je regarde le verre, de sa couleur, de sa forme, de sa lumière, il ne me parvient à chaque regard qu'une toute petite chose difficile à déterminer, qui peut se traduire par un petit trait, une petite tâche ; chaque fois que je regarde le verre il a l'air de se refaire ». Et le tableau dans son ensemble relève de cette chose mobile dans l'œil. Il a quelque chose d'un trouble du regard. Sans cesse il se défait et se refait, similaire mais dissemblable, comme émanant du regard lui-même.

Voir nécessite de ne pas doubler, ne pas couvrir de mots les choses, mais les dénuder, les exposer. « Ôter du regard toute littérature », écrit Rilke, car « presque tout



ce qui arrive est inexprimable et s'accomplit dans une région que jamais la parole n'a foulée ». Région de laquelle la parole peut-être est refoulée. Par sa poésie, il nous rappelle qu'il ne faut peut-être pas tant chercher les mots pour dire ce que l'on voit que trouver dans les mots, les inflexions, les tournures, à inscrire ce retournement du regard ou comment nous sommes regardés, ouverts, dénudés par ce dont nous faisons l'expérience.

182

La distinction sentie et revendiquée de l'homme avec l'animal est ambivalente. Elle est marquée à la fois par le sentiment d'une supériorité conquise par le langage, la conscience, l'industrie humaine qui aboutissent à un prégnant anthropocentrisme et par l'isolement que confère cette séparation radicale ; la situation dominante, l'aplomb conquis se muant en une forme d'exil, de déconnexion. Le rationalisme s'est imposé comme un formidable outil en faveur de la conquête de la vérité, le cartésianisme et l'expression du principe de causalité œuvrant au désenchantement du monde. Mais aussi, et par ce désenchantement même, il a marqué le deuil d'une forme d'empathie primitive. Et ce n'est pas fortuit qu'au début du XX^e siècle, à l'aune d'une accélération prodigieuse de l'histoire, d'une violence sourde qui devait vite se manifester tragiquement il se trouve des sensibilités exacerbées qui cherchent à retrouver une vérité primordiale, plonger dans le corps et ses pulsions, retrouver l'enfance de l'art, une forme de contact avec le monde, quand bien même ce serait par la profération primale, l'abandon du langage, un « long et raisonné dérèglement de tous les sens ». (Il y aurait trop d'exemples à donner, de Gauguin s'exilant aux Marquises, chez les « sauvages », « Braque et Picasso » lorgnant du côté de l'Afrique, de l'Océanie, Kandinsky et Klee du côté de l'enfance, des rythmes, Artaud et Bataille adoptant les convulsions du corps...).

L'homme fait quelque chose, il se dissocie de ses capacités en faisant des objets, des outils quand l'animal est ce qui le qualifie. Un anthropologue recevait ainsi les jugements d'un Indien : « l'antilope est la course même ». Raccourci éloquent qui permet peut-être de mieux comprendre certains rituels et même certaines façons qui perdurent aujourd'hui dans certaines peuplades perpétuant l'animisme et le chamanisme, les pratiques vaudou. (Un journaliste s'étonnait dans un article que je lisais dernièrement, d'un jugement ayant eu lieu dans une tribu, un homme n'ayant pas été

condamné pour le crime de son frère, ce dernier étant considéré comme un « chien », car tuer un chien n'est pas un délit – tuer un homme l'aurait été.) L'homme, et l'homme moderne radicalement, aborde le monde comme de l'extérieur, comme s'il n'en était pas. En se faisant homme parmi les animaux, l'homme a le sentiment d'inscrire de la discontinuité dans le vivant. C'est dans cette conscience que l'Indien pratique les rituels. C'est ce sentiment de séparation qui nécessite le mime, les danses rituelles à l'occasion desquelles il renoue symboliquement avec le grand tout de la nature, convoquant les ancêtres (au sens large) en leur animalité (comme Darwin met en perspective l'homme dans le schéma de l'évolution) ou s'insinuant de manière mimétique dans le corps symbolique de ceux qu'il souhaite atteindre ou dont il réclame un service. Se glissant dans les costumes, dans les gestes d'animaux ou d'ancêtres hybrides, les hommes attendent qu'ils intercèdent en leur faveur, favorisant les récoltes, la chasse, la pluie, mais ils cherchent aussi, à l'occasion de quasi trances, à se fondre dans la grande unité première à la manière d'un enfant qui voudrait retrouver une certaine harmonie perdue dont son corps a la mémoire en regagnant le giron maternel.

L'homme s'est fait dans la dissociation, la séparation, il s'est extrait du monde pour le recréer à son usage dans le regard et dans la parole. Le sentiment d'être est un exil. C'est un arrachement à la masse pour mettre au jour ses propres contours. Mais cet arrachement ne va pas sans l'angoisse que dévoilent les espaces infinis de la pensée, ce qui en eux s'invente du monde. S'insinue une nostalgie d'une unité harmonieuse englobante, d'une compréhension tacite, sentie. Celle du mythique jardin d'Eden, dans son inconscience, son insouciance. Celle de l'univers d'avant l'expansion, quand toute la matière était rendue à une compacité chaude où se conciliaient les lois physiques les plus contradictoires.

183



Lettre à A. H.

Été 2014.

Cette impression parfois des bâtiments dérivants immobiles dans le regard ou dans ce que l'on retourne en soi du monde, qui est l'espace de notre propre présence. Figures concrètes passives et indifférentes ancrées sur l'étendue. Le temps et l'espace semblent circuler autour, y frotter sans atteindre. Il y a cette très belle vidéo de Jean-Gabriel Périot, 200 000 fantômes: montages d'archives photographiques restituant comment un bâtiment, le palais d'exposition industrielle à Hiroshima a traversé l'histoire depuis son édification en 1915 jusqu'à aujourd'hui où sa silhouette ruinée fait figure de mémorial. Cette permanence comme point d'ancrage du paysage, point de pivot depuis lequel se construit l'espace de la ville et de la mémoire. Il m'a toujours semblé que la ville dans ses masses immobiles rejoignait le socle stable du monde, du moins ce qui, répondant à un mouvement plus lent échappe au mouvement apparent pour rejoindre l'impassibilité de la grande temporalité. Nous nous agitions par-devant. Et les photographies anciennes avec leur temps de prise de vue nous restituent à notre réalité de fantômes, de silhouettes fugitives, passagères, révélant à l'arrière-plan les volumes de la ville en témoins. Géométrie sarcophage. Même ruinés, émoussés par le temps, rendus à l'horizontalité du sol, les bâtiments tiennent la place matérielle de l'ombre qui nous accompagne. Il y a ce jeune homme accoudé à une des piles de l'ouvrage auquel il contribue. Sourire et fierté d'homme oeuvrant à plus grand que lui, plus solide, l'édification de la volonté humaine dont chaque grand ouvrage en est un édifice et à laquelle il se sent participer. Laquelle il se sent peut-être rejoindre, par-delà lui-même, au cœur de l'humanité abstraite. Sait-il tout intimement qu'il sourit à l'ombre de sa tombe? Que dans ce tressage de temps la ville travaille une ultime vanité? Malgré les apparences, ce n'est pas l'homme qui fait et défait la ville mais l'inverse. Le sarcophage, littéralement, c'est cette boîte qui mange les chairs, le lieu vide qui témoigne par l'absence de l'existence et de l'effacement des êtres, passagers provisoires d'un monde. Ici un instant se sont coulés des hommes dans les géométries du monde.

184

Immensité discrète

Note, été 2014.

Combien de scènes dont on était au cœur sans savoir, tout occupés à la portion de gestes qui nous concernait, à ce que l'on projetait? C'est le lot de ce que l'on vit, de ce à quoi l'on est que de s'accorder au mouvement transitoire, à l'évanouissement perpétuel de l'instant, à l'espace réduit de son lieu et du même mouvement se soustraire au regard en son hors-champ. C'est le continu jeu de passe-passe du présent, son vertige: des choses sont sans être tout à fait et dans leurs lacunes, à la manière de perceptions périphériques, travaillent l'imagination. Les gestes échappent à eux-mêmes, le regard à sa vue. Il emporte l'être après lui dans les territoires de ses visées, l'absente à lui-même. Il faut parfois, par un basculement qui nous échappe, que s'opère une dissociation, que l'on monte par-dessus soi pour que soit restitué au moment son espace, son volume. On se voit voir. Ce qui était à l'œuvre nous est restitué. Le regard sort de son champ purement visuel, sollicite la mémoire, s'expose à la conscience. L'image qui nous saisit, fugitive et pleine, a la violente netteté d'une prise de conscience. On la réalise, la déploie. Et c'est ce déploiement de l'expérience dans ce décollement que l'on appelle image, comme le langage, élément d'une immensité discrète.

185





Table

Hilma Af Klint	36
Philippe Agostini	105
Sacha Akas	41
Jean-Michel Alberola	44
Silvia Bächli	13
Gilles Barbier	24
Cécile Bart	47
Georg Baselitz	49
Giovanni Bellini	78
Elvire Bonduelle	56, 150
Pierre Bonnard	19
Etienne Bossut	20
Lawrence Caroll	113
Les frères Chapuisat	43, 53, 76
Camille Corot	157
Anthony Duranthon	165
Günther Förg	23
Lucian Freud	61
Bernard Frize	27
Rafael Grassi Hidalgo	39
Gotthard Graubner	113
Antoine-Jean Gros	100
Duane Hanson	54
Lukas Hoffmann	37
Edward Hopper	102
Thomas Huber	83



Rémy Jacquier	69
Martin Jakob	174
Alex Katz	45
Raoul de Keyser	35
Frédéric Khodja	99, 109
Per Kirkeby	94
Denis Laget	11
Fernand Léger	34
Eugène Leroy	16, 81
Vincent Leroy	21
Thomas Lévy-Lasne	82
Maude Maris	125
Henri Matisse	22, 91, 143
Vincent Mauger	48
Ryan Mc Ginley	18
Jonathan Meese	17
Claude Nori	97
Arnold Odermatt	46
<i>Collection Sylvio Perlstein</i>	26
Pablo Picasso	172
Josué Rauscher	170
Sophie Ristelhueber	28
Yvan Salomone	59
Sean Scully	12, 113
Pierre Soulages	75, 116
Claire Tabouret	161
Pierre Tectin	29, 120
Miroslav Tichy	32
Luc Tuymans	14
Vincent Van Gogh	159
Dimitri Vazemsky	68
Weegee	31

Notes d'atelier :

À longer la nuit	52
Mur et fenêtre	53
Du tableau, encore, et de comment il va	57
Expérience du tableau	58
L'image qui manque	58
Les choses sous le regard	60
Les Échappées	64
Lettre de l'atelier	64
Comme si maintenant c'était le creux	66
J'allais dans des salles où on montrait des corps	66
Notes pour une exposition aux Beaux-Arts	67
Souvenirs des bords	71
Faire face du monde	73
Gestes qui ont peu changé quand tout le reste autour	74
Au quotidien	85
Écœurement Instagram	87
Notes sur des choses	89
Lire l'image dans sa fixité	91
Considérations sur la peinture	95
Disposition à l'image	104
Le travail	106
Images inquiètes	109
Une sorte de grand silence	111
L'œuvre comme une émergence	112
Et les images en sont, des bouts de réel abrupts	118
L'origine, derrière le mur se planck	119
La musique et la nudité	122
Note d'atelier	123
Autres notes sur la fabrication du tableau	123
L'ordinaire/les mouvements renversés	127



Toujours la même vieille histoire	128
Note d'atelier	129
L'image c'est un mouvement	130
Détail/discontinuité	135
Note d'atelier	136
Lettre à B.N.	137
Palme	139
Le tableau et l'espace	139
Ombres dansantes et images fixes	140
L'envers du regard	141
Est-ce que les images meurent avec nous ?	142
Lettre à A.D.	146
Quête des origines	148
Comment j'ai écrit certains textes	164
Déployer l'instant / parcourir	165
Notes sur les images et la langue	177
Le visible et l'invisible	178
Le visible et le langage	180
Lettre à A.H.	184
Immensité discrète	185

Conception graphique : Juliette Roussel
(juliette-roussel@orange.fr)

Imprimeur : Ott
(ottimp@ott-imprimeurs.fr)

© 2015, L'Atelier contemporain
(francois-marie.deyrolle@orange.fr)
ISBN 979-10-92444-18-6

25 exemplaires sont accompagnés
d'un dessin original, signé,
de Jérémy Liron.